L'OEUVRE
NE S'IMPOSE PAS

Partant du principe que je vais accueillir mi-novembre à Cerbère l'un des workshops dédiés par la HEAD de Genève et l'École Supérieure d'Art de Clermont à l'idée et à l'expérience de la dérive, j'ai choisi d'esquisser ici une approche de l'idée de la dérive dérivée de la mise en *Boite Verte* du *Grand Verre* — autrement dit de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* — par Marcel Duchamp lui même.

Pourquoi embarquer Duchamp dans cette histoire de dérive ? Parce que l'hôtel qui doit accueillir à Cerbère le workshop ci-avant dit s'appelle *Belvédère du Rayon Vert*. Or ce *Rayon Vert* renvoie en même temps au roman éponyme de Jules Verne — vous savez, cette croisière avec duel entre science et magie... — et à l'installation photographique ainsi titrée également que Duchamp avait conçue en 1947 pour la deuxième exposition internationale du surréalisme à la Galerie Maeght de Paris — vous savez, ce hublot d'un paquebot avec vue sur une ligne d'horizon oblique, houle oblige, d'où jaillissait par intermittence, comme un éclair, le rai de lumière d'un *green flash*, le *Rayon Vert.*

Bref ! C'est à partir de Cerbère et de son *Rayon Vert* que j'en viens aujourd'hui à penser la mise en *Boîte Verte* du *Grand Verre* comme une dérive allant du grand au tout petit, du grand art à la petite idée qui amena Duchamp à réduire une oeuvre aux notes, croquis et autres gribouillis relatifs à sa mise en oeuvre.

Étonnante mise en boîte que cette mise en *Boîte Verte*, réellement mise en oeuvre à partir de 1934, dix ans après l'annonce faite par Duchamp d'offrir à *La Mariée* le très inattendu statut d'oeuvre *définitivement inachevée*, un an après l'annonce faite à Duchamp tardivement, en 1933, par Katherine Dreier, à qui le couple de collectionneurs des Arensberg l'avaient cédée, annonce au sujet de son état d'oeuvre en mille morceaux, de *Grand Verre* brisé durant le transport, suite à son exposition, six ans auparavant, au musée de Brooklyn en 1927...

Explication de Duchamp reprise par Bernard Marcadé dans *Marcel Duchamp / La vie à crédit*, la biographie publiée en 2007 chez Flammarion : "Les gens qui l'ont renvoyé chez Katherine Dreier, dans sa maison de campagne de West Redding dans le Connecticut, n'étaient pas des professionnels ; ils n'ont pas fait attention. Ils ont mis les deux verres l'un au-dessus de l'autre, dans un camion, à plat dans une caisse, mais plus ou moins bien aménagée, sans savoir si c'était du verre ou de la marmelade. Au bout de 60 km, cela a fait effectivement de la marmelade." Étonnant détachement que celui de Duchamp face à cet incident : "Je ne connaissais pas, dit-il, l'ampleur de la brisure. Je ne savais pas s'il pouvait être réparé ou pas. Mais je n'allais quand même pas pleurer. Parce qu'après tout, il n'avait aucune valeur pour le monde de l'art à cette époque."

Le fait est qu'à l'époque, à partir de 1932, après avoir croisé Raymond Roussel, le Roussel dandy qu'il a lu et dont il a déjà pu applaudir au théâtre les *Impressions d'Afrique*, le Roussel dont il apprécie comme Proust, Breton, Aragon, Apollinaire ou encore Éluard, l'addiction poétique aux homophones et autres allitérations phoniques, Marcel Duchamp entre selon Bernard Marcadé "dans une période de *ralentissement*, lui permettant un *recyclage* de ses activités artistiques passées." Le fait est que l'année suivante, en 1933, tandis que Roussel s'éteint en Sicile, Duchamp retourne à New-York, pour manager de A à Z l'exposition de son ami Brancusi et pour mesurer de visu l'ampleur des dégâts du *Grand Verre*...

Bref ! Voyant que *La Mariée* est désormais en pièces détachées, Duchamp décide de différer sa restauration et de reprendre, comme Breton l'avait encouragé à le faire, le projet de réunir les archives du *Grand Verre* là où il l'avait laissé, au stade de la *Boîte de 1914*.

Et puisqu'il se trouve que cette mise en *Boîte Verte* dérivée de la *Boite de 1914*, dérisoire déclinaison, conceptuelle reconstitution, version originale malgré tout de ce qui reste à coup sûr l'une des oeuvres maîtresses de Duchamp, est devenue aujourd'hui un repère important dans la petite histoire de l'art portatif, puisqu'elle fonctionne en effet quelque part comme une valise balise Argos qui permet de localiser toute dérive artistique dans le champ de l'art dit *shandy*, puisqu'elle s'impose en quelque sorte en tant que mode opératoire ad hoc pour qui veut devenir membre de la société secrète dite *shandy* — *shandy* autrement dit *joyeux* voire *loufoque* — parce qu'il faut entre autres choses pour ce faire pouvoir, comme le précise l'écrivain espagnol Enrique Vila-Matas dans son *Abrégé d'Histoire de la Littérature Portative*, publié en 1985 par Anagrama, *justifier d'une oeuvre qui ne pesât pas trop lourd et qui pût aisément tenir dans une mallette*, c'est très précisément pour cela que j'ai envie d'esquisser, à partir et tout autour de ce devenir petite boîte pour *Grand Verre*, petit produit dérivé du grand rêve du *Grand Verre* brisé, une dérive allant du petit au tout petit, du minuscule à l'inframince, de l'art en boîte à l'artiste qui refuse d'être, comme disait John Cage à propos de Duchamp, "enfermé dans une boîte, bien rangé sous l'étiquette commode d'artiste..."

Revenons à Cerbère et Portbou, deux communes voisines, deux stations balnéaires de la côte catalane, où je travaille depuis un an en compagnie de ces deux dériveurs hors normes que sont Marcel Duchamp et Walter Benjamin — vous savez, ce philosophe plus critiqué que lu et apprécié de son vivant, un peu comme Raymond Roussel... Ce que dit Bruno Tackels à propos de Benjamin, dans la biographie qu'il vient de publier chez Actes Sud, vaut tout autant pour Duchamp ; ils ont eu en effet, l'un comme l'autre, "une vie sans repères ni barrières, une vie d'errances et de dérives à la fois humaines, sociales et intellectuelles". Comme dit l'itinérant Enrique Vila-Matas, Benjamin était l'âme jumelle de Duchamp : "Ils étaient l'un comme l'autre et tout à la fois vagabonds, toujours en chemin, exilés du monde de l'art et collectionneurs chargés d'objets, c'est-à-dire de passions. Ils savaient l'un et l'autre que **miniaturiser, c'est rendre portatif et que c'était là le meilleur moyen de possession des choses pour un vagabond ou un exilé**."

Revenons à Cerbère et Portbou. Cerbère, avec son *Rayon Vert* qui renvoie donc à Duchamp. Portbou, où Walter Benjamin, las, à bout de forces côté coeur, a choisi de mettre fin à ses jours dans la nuit du 25 au 26 septembre 1940. Portbou, où il repose depuis dans le petit cimetière marin. Cerbère et Portbou, deux petits ports de pêche, deux havres de paix enchâssés de part et d'autre de la pointe orientale des Pyrénées, qui pourraient revendiquer sans problème le tropical statut de ce **Port-Hâtif** imaginé par Vila-Matas comme destination de la première conspiration *shandy*. Conspiration à laquelle auraient participé les Picabia, Duchamp, Morand, Szalay et autre Jacques Rigaut, un avatar du Lelgoualc'h des *Impressions d'Afrique* de Roussel et une certaine Georgia O'Keefe, peintre et sculpteure, la femme fatale parfaite pour les célibataires ci-avant dits. Cerbère et Portbou, entre Collioure et Cadaquès, entre le Collioure des Matisse et Derain, et le Cadaquès des Gala et Dali, où Duchamp aura passé nombre d'étés à *ne rien faire*, à respirer, à vivre plutôt que travailler, en compagnie de Teeny, ex-épouse de Pierre Matisse, le fils cadet du fauve Henri Matisse.

Cerbère et Portbou, où j'ai commencé à expérimenter l'été dernier une forme de curating pauvre, ordinaire, faible, modeste, banal, en essayant de recharger poétiquement des lieux plus ou moins en vacance, sans emploi, sans usage, sans avenir. Cerbère et Portbou, parce que j'ai pensé qu'il y avait quelque chose à faire là, à même ce fragment de bout du monde où se

dessinait petit à petit une constellation de noms propres inattendus. Marcel Duchamp bien entendu, Walter Benjamin bien sûr, Enrique Vila-Matas évidemment... Mais aussi Dani Karavan, le sculpteur à qui l'on doit le monumental et très discret hommage rendu à Portbou à Benjamin (1991-1994)... Mais encore Patrick Viret, Banalyste n°18, à qui l'on doit l'unique film à ce jour dédié à l'histoire de la **Banalyse** — vous savez, ce mouvement artistique né au début des années 80, comme l'expliquent ses fondateurs animateurs Pierre Bazantay et Yves Hélias in *Retour d'y voir*, la revue du mamco de Genève, numéros 3 et 4, "d'un sentiment de clôture, voire d'étouffement, que l'on ne ressent qu'en province ou à la lecture des romans de François Mauriac"... Patrick Viret qui organise depuis sept ans à Cerbère, dans la salle de ciné désaffectée du Belvédère du Rayon Vert, des Rencontres Cinématographiques à l'issue desquelles les lauréats des prix Duchamp et Benjamin sont récompensés en liquide, en bouteilles de Banyuls et autres bons crus de Collioure...

Bref ! Il y avait là le peu qu'il fallait pour faire comme Walter Benjamin fit toute sa vie. À savoir : "Tirer parti de la force des lieux pour y susciter des activités parfaitement inattendues". Il y avait là tout ce qu'il fallait d'espaces publics, lieux et non-lieux vacants, *pretty vacants* comme disent les Sex Pistols, pour inviter quelques artistes motivés à y propager le virus de l'art, à y (re)construire des situations propices à l'irruption d'une bonne dose de *libido artistica* dans le cours de l'histoire.

Il y avait là, entre autres choses, deux gares. Deux terminus que j'oserai dire paradigmatiques d'une ère contemporaine qui surfe sur l'idée d'une possible fin sans fin de l'idée de la fin. Fin de l'histoire, fin de l'art, fin du monde. Il y avait là deux gares donc. La gare dite internationale de Cerbère, au bout du bout du réseau ferroviaire français, et celle de Portbou à l'autre bout du tunnel qu'empruntèrent, comme le poète Antonio Machado, tant de républicains espagnols pour fuir Franco et le franquisme. Cerbère et Portbou, un paysage ferroviaire entre deux gares, comme entre parenthèses. Des parenthèses que l'aède de Genève **Ambroise Tièche** a choisi de matérialiser on ne peut plus littéralement l'été dernier, dans le cadre de la première opération que j'ai curatée sous le titre *ART IN THE AGE OF EXTINCTION / L'ART À L'ÈRE DE SA FIN*.

Intitulée *Matérialisation d'une vue de l'esprit*, issue d'une dérive transfrontalière, installée quelque part au bout de l'un des quais, côté France et côté Espagne, la pièce de Tièche fonctionne comme une boucle d'oreille, comme un percing tout acier avec plaque sur laquelle il a fait graver ceci : *Parenthèse Ouverte* en français et *Parèntesi Tancat* en catalan côté Portbou ; *Parèntesi Obert* en catalan et *Parenthèse Fermée* en français côté Cerbère. Cette idée de faire du site de Cerbère et Portbou une parenthèse poétique, une parenthèse propice à l'avénement d'événements inattendus sera sûrement réactivée en novembre prochain dans le cadre de notre workshop dédié à la Dérive et orienté "Art Portatif".

S'il est un lieu emblématique de l'art portatif, c'est bien **la gare**. Et les gares de Cerbère et Portbou sont parfaites pour expérimenter l'idée d'un art qui pourrait emprunter le tunnel qui les sépare et dériver dans la foulée au-delà de l'un ou l'autre de ses deux bouts... S'il est un objet symbolique d'un art qui peut à tout moment prendre la tangente, se déplacer facilement sinon partir dans tous les sens, en voyage ou en boîte, c'est bien **la valise**. Que ce soit la mallette écritoire avec laquelle Paul Morand parcourut toute l'Europe en train, et qui aurait selon Vila-Matas donné à Duchamp l'idée de sa boîte-en-valise, ou que ce soit cette grande serviette de cuir noir qui était le seul bagage de l'errant Benjamin, et qui était pour lui la chose la plus importante de sa vie puisqu'elle contenait outre quelques objets et effets personnels, outre une somme d'argent qui servit à payer ses funérailles, l'ultime version de son manuscrit sur *le concept de l'histoire*...

PENSER
C'EST SE DÉPLACER

Avant d'aller plus loin, je voudrais préciser mon approche du concept, du signifié, du mot dérive. Mon dictionnaire, un *Petit Robert* daté de juin 2000 propose la définition suivante : "Déviation d'un navire, d'un avion par rapport à sa route, sous l'effet des vents ou des courants (...) Navire en dérive, désemparé et emporté au gré des vents et des courants (...) Entreprise qui va à la dérive, qui n'est plus guidée, conduite (...) Être, aller à la dérive : se laisser conduire par les événements". La dérive renvoie donc à la notion de déplacement, mais à une forme spécifique de déplacement, qui consiste à quitter, sous l'influence et la contrainte de forces extérieures, imprévues et inattendues, le cours normal des choses de la vie, du c'était-écrit ou de l'histoire qui s'écrit, avec ou sans nous ; quitter une route, un itinéraire, un dessin, un plan, un ordre pré-établi, dont le tracé avait mission d'indiquer un but, un cap, une destination, une fin. La dérive serait donc une forme fondamentalement instable, labile et non-téléologique de déplacement. Pour ce qui concerne le verbe dériver, mon *Petit Larousse* des synonymes daté de 1994 est laconique mais précis : "Détourner, dévier, résulter"...

Si de nombreuses études et autres petites généalogies se sont intéressées à la nature physique, spatiale, géographique de la dérive telles que la flânerie, la déambulation, la promenadologie, le nomadisme et l'une de ses versions contemporaines, le tourisme, il est clair que l'idée d'une dérive qui ne résulterait pas ou plus de ceci ou cela, de vents et marées ou courants, ni de l'air du temps ni de tel courant de pensée, l'idée d'une dérive qui au contraire s'originerait dans la pratique du détournement et ou dans une logique de déviance / déviation, renvoie immédiatement à **la dérive en mode situationniste**. Sur le détournement, il y aurait en terme de dérive beaucoup à dire mais je me contenterai ici de citer Debord, le Guy Debord ante-situ qui avait signé dès 1956 un *Mode d'emploi du détournement* qui se présentait comme une sorte d'addendum théorique au storytelling duchampien du readymade et comme un effet larsen du *Erased* osé par Rauschenberg (effacement d'un dessin de William de Kooning). Un *Mode d'emploi* qui autorisait d'autres opérations *Erased* telles celles aujourd'hui signées Jérémie Bennequin (effacement d'une oeuvre culte de Proust) et Estefania Penafiel (effacement d'une oeuvre culte de Michaux). Un *Mode d'emploi* qui annonçait non seulement l'appropriationnisme des Elaine Sturtevant et Sherrie Levine, mais aussi le plagiat comme gros mot signifiant la liberté d'interpréter et ré-interpréter, d'arranger ou re-transcrire une oeuvre déjà-là en tant que composition, partition, équation, open source.

Je vous invite à lire et à relire à ce sujet *Histoire de l'art, histoire de la répétition,* un texte de Thierry Davila pour le *Fresh Théorie II* édité en 2006 par Léo Scheer, un texte à propos de l'utilisation plasticienne du *remake*, un texte qui présente le *remake* comme invention, *en tant que répétition différenciée.* Mais revenons à Debord. Que disait Guy Debord ? Juste ceci : "Tout peut servir. Il va de soi que l'on peut non seulement corriger une oeuvre ou intégrer différents fragments d'oeuvres périmées dans une nouvelle, mais encore changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes ce que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations."

Petite parenthèse à cet instant précis : Benjamin rêvait d'écrire un livre uniquement composé de citations. Face à l'impossibilité de plus en plus évidente de faire suivre tous les livres de sa bibliothèque, chaque fois qu'il devait changer de domicile fixe, il est possible que Benjamin ait projeté son fameux livre de citations comme une **réduction** alternative et tout simplement portative de l'essentiel de sa bibliothèque. (Les Passages)

Ce que l'on sait moins, c'est que ce rêve de Benjamin, Debord l'a pour sa part réalisé dès 1957, dans *Mémoires*, son tout premier livre à vocation clairement autobiographique, un livre en ce temps-là distribué uniquement en mode potlatch. Comme dit Alexandre Trudel, in *Konstellations / bloc notes de la pensée littéraire* (2005) : "Écrire l'histoire intime de son expérience en utilisant seulement diverses citations fait émerger une forme très originale et totalement inédite de représentation de soi."

Ce que l'on pourrait ajouter à propos de cette pratique que Debord appelle le ***détournement***, ce que Benjamin nomme plus classiquement, plus prosaïquement, la *citation*, c'est que tout texte, quel qu'il soit, est toujours traversé par d'autres textes. Toute oeuvre est traversée par d'autres oeuvres. La question clé devenant alors : Qu'est-ce qu'un intertexte ? Répondre que tout intertexte est un texte antérieur devient alors insuffisant. Ça va de soi : s'il n'est pas répété, reproduit à l'identique, comment reconnaître ce texte antérieur ? Quels en sont effectivement les signes, les indices ? Jusqu'où la trace d'un texte est-elle effectivement le signe indubitable de sa présence dans un texte autre ? Comme dit Nathalie Piégay-Gros dans son *Introduction à l'intertextualité* publiée par Dunod en 1996 : "Le recours à l'intertexte correspond souvent à une stratégie d'écriture : l'inscription plus ou moins explicite d'une trace textuelle peut donner lieu à une écriture indirecte et il appartient au lecteur non seulement de déchiffrer la présence de l'intertexte mais encore d'interpréter ses effets. La manière dont l'intertextualité sollicite la mémoire et le savoir du lecteur, le rôle décisif qu'elle lui assigne, sont essentiels : la lecture de l'intertexte n'est pas réservée à une approche savante et érudite de la littérature ; au contraire, le propre de l'intertexte est d'engager un protocole de lecture particulier, qui requiert du lecteur une participation active à l'élaboration du sens."

Ce que je voudrais dire primo à propos de cette idée de réduire une grande bibliothèque à un petit livre de citations et autres fragments, extraits et autres morceaux choisis issus des livres qui constituent au départ la bibliothèque de Benjamin, c'est qu'elle correspond parfaitement à l'idée de Duchamp de réduire le *Grand Verre* à la mise en ***Boîte Verte*** des notes le concernant, à l'idée de Duchamp de réduire à partir de 1938 la presque totalité de son oeuvre plastique à cette *Boîte en valise* dans laquelle il va placer les modèles réduits d'une soixantaine de pièces maîtresses dont le *Nu descendant un escalier* et autres toiles cubistes, *Fontaine* et autres readymades, le *Grand Verre* bien sûr... car cette *Boîte en valise* est bien plus qu'une simple plaisanterie. L'agencement même de toutes les miniatures in-box dit bien que le *Grand Verre* fut et demeure l'épicentre de gravité de tout ce que fit Duchamp toute sa vie durant, il dit la cohérence générale d'une démarche qui aimait virer à la dérive. Car toutes les oeuvres de cet artiste *anartiste* viennent du *Grand Verre* ou bien y mènent.

Ce que je voudrais dire secundo à propos de cette idée dérivée de l'intertextualité selon Nathalie Piégay-Gros, et qui requiert du regardeur lecteur une participation active à l'élaboration, c'est qu'elle correspond aussi à ce que Duchamp fut sans doute le premier à poser, à savoir que *c'est* ***le regardeur qui fait l'oeuvre***. Comme disait Duchamp en 1957, pour conclure à Houston (Texas) son fameux exposé sur *Le processus créatif* : "Le rôle important du spectateur est de déterminer le poids de l'oeuvre sur la bascule esthétique. Somme toute, l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'oeuvre avec le monde extérieur, en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif." Comme le confirme Janis Mink, dans l'introduction de son *Marcel Duchamp / L'art contre l'art* publié en 2000 par Taschen : "Duchamp lui-même acceptait de bonne grâce toutes les interprétations, même les plus farfelues, car elles l'intéressaient non pas en tant que vérité mais comme autant de créations de la part de ceux qui les formulaient."

Ce rôle principal attribué au regardeur est d'ailleurs presque partout présent jusqu'à être représenté, matérialisé, formalisé dans nombre d'oeuvres de Duchamp : ce sont les *Témoins Oculistes* des faits et gestes des Célibataires dans le *Grand Verre* ; ce sont les spectateurs voyeurs qui découvrent son *peep show* dit *Étant donnés 1° la chute d'eau 2° le bec de gaz* en plongeant leur regard dans les deux petits trous faits à hauteur des yeux dans une vieille porte en bois pour savoir ce ce qui se passe derrière...

Mais revenons en à cette petite idée d'une intertextualité, qui demande au lecteur regardeur de déchiffrer la présence d'un intertexte. Elle correspond parfaitement à ce que Benjamin disait pour justifier la micrographie de ses manuscrits, et que nous rapporte Ursula Marx in *Walter Benjamin. Archives*, paru aux éditions Klincksieck en 2011 : "L'effet que produit la micro-écriture de Benjamin tient à la difficulté accrue — dans une intention positive — tant pour le scripteur que pour le lecteur. De même que l'écrivain est contraint de porter attention à chaque lettre, de même "ce mode d'écriture perturbant est-il comme nul autre l'expression de sentiments très amicaux" pour le destinataire. Toutefois, il n'est pas seulement l'expression de tels sentiments, mais aussi exigence de ceux-ci et envers ceux-ci. **Benjamin demande au lecteur un degré perturbant de concentration et d'effort,** il obstrue de pierres d'achoppement le chemin d'une lecture trop rapide, et promet finalement aussi, en compensation, des stimulants pour la pensée. Les micrographies de Benjamin se ferment à une lecture faite en passant — et il a inscrit en elles, en toute conscience de soi, la connaissance de leur grandeur et de leur valeur." (p. 56-57)

Mais revenons en à notre exploration du mot dérive. Comme le rappelle Thierry Davila dans son essai *Marcher, Créer / Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle* publié en 2002 par les Editions du Regard, le déplacement en tant que phénomène physique ne se résume certainement pas à une pure et simple translation spatiale. Il est aussi processus intellectuel et psychique, déplacement mental : "L'histoire de la pensée en général et l'histoire de l'art en particulier sont pleines, dit-il, d'exemples illustres qui montrent comment se lient formes de pensée et formes de déambulation : ces exemples suffisent à montrer combien le déplacement physique conditionne aussi un certain type de déplacement psychique. Autrement dit *penser, c'est se déplacer*. Réciproquement, le déplacement provoque et stimule la pensée".

Partant, en s'appuyant sur la recommandation faite par William Seward Burroughs à toute personne qui souhaite véritablement voyager dans l'espace — à savoir "Vous devez laisser derrière vous la vieille poubelle verbale : discours sur Dieu, discours sur le pays, discours sur la mère, discours sur l'amour, conversations de salon. Vous devez apprendre à exister sans religion, sans pays, sans alliés. Vous devez apprendre à vivre seul et en silence. Qui prie dans l'espace n'est pas là"... —, en s'appuyant donc sur ces injonctions de Burroughs, on peut appréhender et apprécier la notion de dérive dans son sens symbolique décalé, dérangé, par rapport à un ordre établi.

Comme Duchamp et Benjamin l'ont bien montré et démontré, le premier dans le champ de l'art, le second dans la catégorie philosophie, il existe aussi toutes sortes de dérives disruptives qui se jouent sur fond d'exil volontaire du réel, du monde du travail, de refus d'en subir les contraintes, l'emploi du temps, la soumission. Exemple : officiellement Duchamp ne sera ni cubiste, ni futuriste, ni dada, ni surréaliste, ni fluxus, même s'il aura participé à ces différents mouvements en les anticipant ; officiellement Duchamp refusait même qu'on lui attribue le statut d'artiste, préférant adopter celui d'anartiste. L'invention de ce néologisme était pour lui très importante : "Je crois que le mot art et le concept art est un mirage tautologique. L'art est une drogue toxicomanogène — l'orgasme esthétique, à l'usage d'une société bien repue et regardant son nombril. Il ne faut même pas parler de anti-art. Il faut déclarer la faillite du mot art et du concept art pour le remplacer par un négatif "anart" pour les commodités de la

conversation. Au contraire l'individu artiste (par faute d'un autre qualificatif) existe, a existé et existera toujours, mais en nombre très restreint, et qu'on agglomère sous forme d'écoles, de périodes dans l'histoire de l'art qui est aussi une inanité."

Autre exemple d'une dérive en forme d'exil exode volontaire, plutôt que de se compromettre et se soumettre : Benjamin n'a pas hésité à rompre avec Wyneken, qui fut longtemps son maître, non seulement parce qu'il avait appelé les étudiants, la jeunesse allemande à faire la guerre, mais surtout parce qu'il n'a pas su être à la hauteur de l'idée de la *révolution culturelle* qu'il avait lui-même posée. Parce qu'en pareil cas, comme dit Bruno Tackels : "Tel est le geste que se doit de perpétrer tout disciple digne de ce nom."

Cette *tâche critique* que Benjamin va se donner comme mission philosophique, toute sa vie durant, il l'a d'ailleurs énoncé clairement dans un texte de jeunesse intitulé *La Vie des étudiants* : "Nous allons considérer l'histoire à la lumière d'une situation déterminée qui la résume comme en un point focal. Les éléments de la situation finale ne se présentent pas comme informe tendance progressiste, mais comme des créations et des idées en très grand péril, hautement décriées et moquées, profondément ancrées en tout présent. La tâche historique est de donner forme absolue, en toute pureté, à l'état immanent de perfection, de le rendre visible et de le faire triompher dans le présent." Une déclaration d'intention qui selon Tackels "oblige le critique à s'interdire toute participation active et immédiate au commerce du monde." La voilà donc explicitée cette *position critique* qui impose au philosophe Benjamin comme à l'anartiste Duchamp de se retirer des affaires du réel, du monde du travail et de la sphère de l'argent. Dérive choisie, décidée, assumée d'entrée de jeu par Duchamp en mode oisif ou nonchalent. Dérive d'abord involontaire pour Benjamin, mais par la suite cultivée en mode un peu plus sérieux que Duchamp. Plus besogneux. Dérive qui va les amener l'un comme l'autre à multiplier **les carnets de bord, notes et carnets de notes préparatoires**, pour aller vers ces aires de jeu qu'ils affectionnent tout particulièrement, vers ces zones frontières, ces lisières au-delà desquelles tout ce qui peut advenir ne peut qu'être inattendu.

Pour que la dérive fasse sens, il faut en effet qu'il y ait en amont un point fixe, un centre, un chemin tout tracé, et il faut que l'on quitte ce chemin. Il y a déjà-là une route, une trajectoire, un itinéraire, une histoire et c'est à partir et autour de ce déjà-là qu'on va pouvoir dériver. La dérive, au sens benjaminien du terme, c'est cette irruption qu'il va jusqu'à dire utopique d'un événement inattendu dans le cours de l'histoire. Dériver, ce n'est pas quitter les sentiers battus, c'est ne pas s'apercevoir qu'on est à un moment donné sur une autre route. Ça veut dire que dans le temps de cette flânerie, de cette nonchalence, on n'avait pas de but précis. Ce qui nous rapproche du mode d'emploi de la recherche selon la sociologue Véronique Nahum-Grappe, interviewée fin 2006 par Anne Diatkine pour le journal Libération : "Je ne cherche rien et surtout pas quelque chose. Je suis convaincue que dès que l'on se donne un but, il y a un risque terrible de déperdition."

L'OEUVRE
NE S'IMPOSE PAS

Errer sans but. Toujours chercher mais sans savoir ce qu'on cherche, sans prévoir ce que pourraient être les fruits de cette recherche, les applications possibles. Chercher, tout simplement. Dériver dans le sens situ-situationniste du terme, autrement dit adopter la *technique du passage hâtif à travers des ambiances variées*, définir la dérive comme processus d'expérimentation et comme trajet d'un grand jeu dont la règle évolue en permanence en fonction des sollicitations, influences, affluences, confluences, effluves, atmosphères et pôles d'attraction psycho-géographiques offerts par toutes les articulations possibles, imaginables et inimaginables de tout fragment des paysages traversés. Des paysages qui furent ceux en général de la cité chez les Situs. Des paysages qui furent tantôt ruraux tantôt urbains pour un Benjamin soucieux d'éviter de se promener dans la nature pour la contempler, préférant qu'on en profite au contraire pour parler de tout sauf de nature.

Mais revenons à notre dérive sur l'idée même de la dérive. Ce n'est que dans l'espace-temps de la dérive que l'on pourra produire de l'inattendu et que l'on pourra faire l'expérience de l'inattendu, de l'imprévu, de l'inconnu. L'une des premières préoccupations de Benjamin étant de savoir comment sauver l'expérience de sa destruction programmée. L'une des réponses de John Cage étant fournie de façon détournée dans sa propre définition de l'expérimental, in *Silence / conférences et écrits*, paru aux éditions Héros-Limite de Genève en 2003 : "Le mot expérimental est adéquat, pourvu qu'il soit compris non pas comme décrivant un acte qu'il faudra juger ultérieurement en termes de succès ou d'échec, mais simplement comme un acte dont le résultat est inconnu."

Voilà qui n'est pas sans rappeler l'insolent raisonnement de Duchamp à propos justement de jugement, au cours de sa deuxième conversation avec Alain Jouffroy, fin 1961 à New-York : "L'erreur vient je crois de ce qu'on croit juger quand on suit simplement un inconscient ou un subconscient qui est beaucoup plus fort que tout ce qui vous fait décider, et non pas juger. Le jugement est une chose en surface. C'est l'expression superficielle du subconcient (...) En soi, le mot 'jugement' n'a aucun sens, aucun sens parce que ces jugements, d'abord, sont démolis tous les cent ans par d'autres générations. Il n'y a pas de jugement. En tout cas, ça entraîne l'idée du vrai et du pas vrai, qui est aussi une idiotie." Quatre ans avant cette conversation, dans le bref exposé déjà dit qu'il fit à Houston (USA) sur *Le processus créatif*, Duchamp était déjà on ne peut plus précis quant à sa position sur l'échiquier de tout jugement de valeur : "Avant d'aller plus loin, avait-il dit, je voudrais mettre au clair notre interprétation du mot 'Art' sans, bien entendu, chercher à le définir. Je veux dire tout simplement, que l'art peut être bon, mauvais ou indifférent, mais que, quelle que soit l'épithète employée, nous devons l'appeler art : un mauvais art est quand même de l'art comme une mauvaise émotion est quand même une émotion. Donc, quand plus loin je parle de 'coefficient d'art', il reste bien entendu que non seulement j'emploie ce terme en relation avec le grand art, mais aussi que j'essaie de décrire le mécanisme subjectif qui produit une oeuvre d'art à l'état brut, mauvaise, bonne ou indifférente."

Mais revenons à notre dérive sur l'idée même de la dérive. Toute dérive se présente comme un laboratoire de l'inattendu. Un labo dans l'espace-temps duquel on peut chercher sans a priori, sans but, sans cap, sans objectif, en suivant plus ou moins cette *logique du paradoxe* si chère à Benjamin et que Duchamp aurait lui-même pu appliquer : quand on approche soi-disant la vérité, quelque chose comme un système organisé, construit, logique, il faut vite fait faire un pas de côté et continuer à douter.

C'est ce que Duchamp appréciait chez Raymond Poincaré et que l'historien d'art Herbert Molderings a choisi de mettre sur le compte d'une envie de jouer avec la branche sceptique de la physique pour faire des pieds de nez et croche-pieds aux sciences rationnelles également dites sciences exactes : "La physique entrait, nous rappelle Molderings, dans une phase de son évolution décrite par Poincaré comme *l'effondrement général des principes,* une *période de doute* et de *crise générale* de la science. L'essence de cette crise n'était pas tant la désintégration des anciennes lois et axiomes de la physique, qu'un doute fondamental sur la possibilité d'une connaissance scientifique objective. Le matérialisme, qui formait la base des sciences du XIXème siècle, cédait le pas à la philosophie de l'idéalisme et de l'agnosticisme. La philosophie de l'agnosticisme, qui allait prédominer dans la science moderne, là même où les masses de l'humanité ne croyaient trouver que des certitudes, allait également former le coeur du nouvel art de Marcel Duchamp."

C'est quelque part cette agnostique et paradoxale dérive qui amena Duchamp à écrire sans en avoir eu l'intention, sans raison, en tout cas sans raisonnement préalable, les prémices, les préalables, les fondamentaux de ce qui allait devenir l'art conceptuel. Il n'a pas cherché l'art conceptuel. Il est parti de l'art tel qu'il était (cubisme, futurisme, surréalisme), du bon art bon à admirer, à respecter, à vénérer, à collectionner, à marchandiser, pour aller vers quelque chose qui fait qu'on se demande si c'est *encore de l'art*, si c'est *toujours de l'art*, et si en générant ces questions dynamiques devant sa *Fontaine* readymade, sa *Joconde* moustachue, etc. cela amène le regardeur, expert ou novice, à se demander *qu'est-ce que l'art ?* et *qu'est-ce que ça représente ?* et *est-ce que* ça *c'est de l'art ?* Ultime question à laquelle Duchamp répond ainsi : "Imaginez que oui !" (in *L'art conceptuel* signé Tony Godfrey et publié chez Phaidon en 2003).

Au terme d'une dérive qui aura duré près de 55 ans, grèves, siestes et autres temps morts inclus, on peut dire aujourd'hui que Duchamp a projeté la question de l'art et de l'oeuvre d'art dans un autre monde. On peut dire dans ce sens-là qu'à partir de Duchamp l'art a pu (re)commencer à partir dans tous les sens, que l'oeuvre a pu (re)devenir ce que tout regardeur voulait bien qu'elle soit, sacré ou pas, avec ou sans aura. Jusqu'à introduire l'idée selon laquelle *l'oeuvre ne s'impose pas*, même pas, même plus, parce que l'idée même de l'oeuvre peut suffir, se suffir à elle même. Jusqu'à oser l'idée selon laquelle comme disait Duchamp "Mon art ce serait de vivre". On peut donc à partir de Duchamp aller vers des formes de réduction maximum de l'oeuvre et ce faisant aller au bout du bout de l'art portatif, en se disant que rien ne circule plus facilement que les idées, que pour empêcher l'art de circuler il faudrait empêcher les artistes de circuler, parce que l'art n'existe pas, parce que seuls existent les artistes, lesquels circulent en permanence d'où qu'ils viennent et où qu'ils aillent avec leurs idées, leurs gisements itinérants de matière grise.

C'est donc ni plus ni moins que ça, la grande dérive de Duchamp : rien d'autre que le parti pris de la posibilité de ne plus avoir à forcément formaliser, matérialiser, chosifier, objectualiser, réifier au sens marchand une oeuvre d'art. L'art n'est plus à vocation de contemplation, admirable et respectable. C'est un *modus vivendi.* Sans faire table rase, sans rien faire, Duchamp aura bousculé toutes ces conventions. Et il aura inventé sans l'avoir prémédité, mais porté tout de même par une irrésistible envie de secouer les beaux-arts, un art qui va **faire de sa vie un art de vivre**. Et le virus duchampien se propage depuis. Tout comme se propage la pensée de Benjamin.